

A vintage silver Airstream-style trailer is parked on a grassy field in a forest. The scene is captured at sunset, with the sky glowing in shades of orange and red, and the trees silhouetted against the light. The trailer is the central focus, showing its rounded shape, windows, and door.

 TEATRO REAL  
CERCA DE TI

RICHARD WAGNER

# SIEGFRIED

13 FEB - 14 MAR

Patrocina

 Junta  
de Amigos



Páginas 3 - 4 Ficha artística

Páginas 5 - 7 Argumento

Páginas 8 - 10 *Volver a Tirso de Molina,*  
por Joan Matabosch

Páginas 11 - 14 *La ópera de los inconformistas,*  
por Andrés Ibáñez

## **SIEGFRIED**

**Richard Wagner (1813-1883)** música y libreto

*Segunda jornada en tres actos del festival escénico  
Der ring des Nibelungen*

Estrenada en el Festspielhaus de Bayreuth el 16 de agosto de 1876

Estrenada en el Teatro Real el 7 de marzo de 1901

**Producción de la Oper Köln**

## **EQUIPO ARTÍSTICO**

Director musical	<b>Pablo Heras-Casado</b>
Director de escena	<b>Robert Carsen</b>
Escenógrafo y figurinista	<b>Patrick Kinmonth</b>
Iluminador	<b>Manfred Voss</b>
Responsable de la reposición	<b>Eike Ecker</b>
Reposición de la iluminación	<b>Guido Petzold</b>
Asistente del director musical	<b>Friedrich Suckel</b>
Asistente del director de escena	<b>Oliver Kloeter, Edison Vigil</b>
Ayudante del escenógrafo y figurinista	<b>Darko Petrovic</b>
Supervisora de dicción alemana	<b>Rochsane Taghikhani</b>

## **REPARTO**

Siegfried	<b>Andreas Schager</b>
Mime	<b>Andreas Conrad</b>
El caminante	<b>Tomasz Konieczny</b>
Alberich	<b>Martin Winkler</b>
Fafner	<b>Jongmin Park</b>
Erda	<b>Okka von der Damerau</b>
Brünnhilde	<b>Ricarda Merbeth</b>
Voz del pájaro del bosque	<b>Leonor Bonilla</b>

## **Orquesta Titular del Teatro Real**

**Edición musical** Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

**Duración aproximada** **4 horas y 45 minutos**

Acto I: 1 hora y 20 minutos /Pausa de 20 minutos

Acto II: 1 hora y 18 minutos/Pausa de 20 minutos

Acto III: 1 hora y 25 minutos

**Fechas** **13, 17, 21, 25** de febrero

**1, 5, 11, 14** de marzo

**16:30 horas**

**El Teatro Real agradece a la Junta de Amigos el patrocinio de esta ópera**

## ARGUMENTO

### Acto I

Leporello harto de esperar a Don Giovanni, que está dedicado a una aventura amorosa, está a punto de irse. En ese instante, Donna Anna y Don Giovanni comienzan una pelea que se ve interrumpida por el padre de ella, el Comendador, que aparece resuelto a defender el honor de su hija. Los hombres comienzan una dura pelea. Anna ve que su padre está en peligro y corre a pedir ayuda, pero Don Giovanni escapa gracias a la ayuda de Leporello.

Anna regresa con su prometido, Don Ottavio, para socorrer a su padre, al que encuentran tendido en medio de un charco de sangre. Desolada pide a Ottavio que vengue la muerte de su padre.

Leporello acusa a Don Giovanni de haber actuado de modo irresponsable. Irritado ante esas acusaciones, Giovanni se aleja pensando en su próxima conquista, cuando escucha la voz de una mujer que se queja amargamente de la infidelidad de su esposo, y se acerca dispuesto a consolar a la infeliz. De pronto se da cuenta de que la desconocida es Donna Elvira, con quien hace tiempo contrajo matrimonio y a quien abandonó. Al principio trata de calmarla, pero después deja que sea Leporello quien le ponga al corriente de su vida amorosa. Elvira se queda atrás, desconsolada, y decide vengar el insulto que ha sufrido.

Don Giovanni y Leporello se topan con una celebración nupcial. La recién casada, Zerlina, despierta el interés de Don Giovanni, quien ordena a Leporello que aleje al novio, Masetto, y a los otros invitados, para poder estar a solas con ella. Furioso, Masetto presencia cómo su novia sigue al seductor.

Don Giovanni no tiene problemas en disipar los escrúpulos de Zerlina con respecto a Masetto una vez que le promete que se casará con ella. Zerlina no puede resistirse a sus dotes de seducción. No obstante, antes de que Don Giovanni consiga lo que busca, Elvira los descubre y sus acusaciones hacia Giovanni desconciertan de tal modo a Zerlina que sale huyendo.

Todavía molesto por el fracaso de sus planes, se encuentra con Anna y Ottavio que, en aras de la amistad, apelan a su ayuda. Como desconoce si Ottavio está al tanto de su encuentro nocturno con Anna, promete ayudarlos.

Una vez más aparece Elvira y causa confusión acusando a Don Giovanni de infidelidad. Ottavio no sabe cómo tomarse esas acusaciones, pero Anna entiende la desesperación de la mujer desconocida a quien Don Giovanni simplemente llama loca. Cuando ambos se alejan, Anna se desmorona y confiesa todo lo sucedido,

no solo acusa a Giovanni de intento de violación, sino también de la muerte de su padre. Ottavio trata de calmar a su prometida y decide averiguar la verdad.

Leporello informa a Don Giovanni de lo que ha ocurrido mientras tanto. Le ha costado mucho trabajo impedir que, primero Zerlina y luego Elvira, arruinaran la atmósfera festiva con sus apariciones. Sin inmutarse, Don Giovanni exige que siga entreteniéndolos a los invitados a la boda, con la posibilidad de invitar todavía a más jóvenes. Su deseo de divertirse es inagotable.

Zerlina, que ha vuelto con Masetto, trata de desviar sus acusaciones de haberle traicionado, nada menos que en el día de su boda. Cuando apenas empieza a ablandarse y está dispuesto a la reconciliación, escuchan la voz de Don Giovanni. La reacción furiosa de Zerlina reaviva los celos de Masetto. A pesar de que ella le implora que no la deje sola, Masetto se esconde para averiguar la verdad. Antes de que pueda producirse otra escena de amor, los celos le pueden y los interrumpe. Don Giovanni resta importancia a la situación y simula que solo quería celebrar su boda con ellos con estilo.

Ottavio, acompañado por Anna y Elvira, quiere averiguar si Don Giovanni ha cometido realmente los crímenes de los que le acusan las mujeres. Se mezclan con los invitados que Leporello está entreteniéndolos, para que Giovanni tenga otra oportunidad de llevarse a Zerlina de su fiesta nupcial, esta vez por la fuerza. Sus gritos pidiendo ayuda ponen a la comitiva sobre su pista. Horrorizados, presencian lo que ocurre. Don Giovanni trata de echar la culpa a Leporello. Ya nadie le cree. Acorralado, huye de sus perseguidores.

### ***Segundo Acto***

Leporello está decidido a dejar a Don Giovanni de una vez pero, al final, no tiene valor para abandonarle a su suerte. Don Giovanni responde con desdén a las súplicas de Leporello para que se mantenga alejado de las mujeres, cuando Elvira aparece una vez más. La seduce. Entonces obliga a Leporello a intercambiar la ropa con él y ocupar su lugar. Elvira cae en la trampa y sigue a Leporello pensando que ha recuperado a su esposo.

Don Giovanni, libre por fin de Elvira, sueña con nuevos deleites amorosos. Le interrumpe Masetto, que le está buscando para vengarse. Don Giovanni simula ser Leporello. Con la promesa de que le ayudará a cazar al seductor, consigue desarmarlo y le apalea. Zerlina encuentra a Masetto malherido.

Elvira, que sigue creyendo que está en compañía de su esposo, disfruta de la reconciliación; Leporello trata de escapar de la situación, pero Anna, Ottavio, Masetto y Zerlina –que siguen buscando a Don Giovanni– se lo impiden. Creyendo que finalmente le han encontrado, quieren venganza. Elvira ruega piedad para su esposo. En ese momento Leporello revela que Don Giovanni le ha obligado a intercambiar la ropa con él. Los

perseguidores, en medio de una confusión que Leporello aprovecha para escapar, se dan cuenta de que han sido engañados una vez

más. Ottavio ha despejado hasta la más mínima duda sobre los crímenes de Don Giovanni y decide asegurarse de que sea castigado.

A pesar de la traición que ha sufrido, Elvira está preocupada por Don Giovanni. Presiente que su final está cerca. Don Giovanni se deleita contando a Leporello que ha conocido a una mujer que le ha confundido con él. En ese momento, oyen una voz que amenaza con acabar con la vida de Don Giovanni. Sospecha que se trata de una chanza y trata de averiguar de dónde procede la voz. Leporello está convencido de que sólo puede tratarse del Comendador, que ha venido a pedir venganza. Burlón, Don Giovanni le dice que si eso es cierto debería invitarle a cenar. Como Leporello se niega, es Don Giovanni quien formula la invitación. La voz acepta.

Ottavio promete a Anna que el castigo de Don Giovanni es inminente, y la presiona para que se case con él. Anna es esquiva.

Don Giovanni, que espera su final, pide a Leporello que sirva una cena suntuosa. Una vez más, Elvira consigue llegar hasta él. Teme por su vida y le ruega que cambie de comportamiento, en vano. Él está dispuesto a asumir las consecuencias y acepta la muerte.



## HACER LAS PACES CON LA NATURALEZA

Joan Matabosch

*El anillo del nibelungo* es la historia del origen, el esplendor y la derrota de Siegfried, el héroe que preside el poema más importante de la épica germánica, la epopeya anónima del siglo XIII *Canto de los nibelungos*. En *La valquiria* se explica el origen, en *Siegfried* el esplendor y en *El ocaso de los dioses* su derrota. Por mucho que en la trama de la ópera caza a un oso, mata a un dragón y cruza una peligrosa montaña rodeada de fuego para liberar a una valquiria, lo que interesa a Richard Wagner del personaje de Siegfried no son tanto sus gestas audaces como el hecho de encarnar simbólicamente lo que las utopías sociales de la época consideraban el «hombre nuevo»: libre de la moral y de las convenciones sociales, indómito ante los pactos y las leyes caducas del pasado que rigen el mundo, capaz de enfrentarse a los «dioses» y de despreciar el poder y el oro, insensible incluso ante lo que comporta poseer ese anillo que todos los demás personajes codician por encima de todo. No conoce el miedo, ni siquiera el miedo a la muerte. Y esta ignorancia, que por un lado lo arma de tanto valor, arrojo, nobleza y entereza, por el otro lado le impedirá ser consciente del bando al que finalmente favorecen sus valientes gestas: sin memoria de su origen, inconsciente de los objetivos de la lucha por el poder que se está librando a su alrededor, acaba siendo un juguete en manos de Wotan y, peor, de las fuerzas siniestras del mundo y de sus cloacas.

El origen de Siegfried es, ya de por sí, un acto de rebeldía: es el fruto del amor adúltero e incestuoso de Siegmund y Sieglinde, dos hermanos hijos de Wotan. El dios se ha visto obligado, en *La valquiria*, a condenar esta pasión inmoral y a reprender a Brünnhilde, que protegía estos amores: Wotan la castiga a caer dormida rodeada de fuego hasta que la despierte un héroe. El dios espera secretamente que ese héroe que nacerá como fruto de este idilio incestuoso, Siegfried, se dejará guiar por él y, con su fuerza y su coraje, matará al dragón y recuperará el anillo que en su momento se vio obligado a ceder a Fafner como parte de la factura del flamante edificio del Walhalla con el que quiso legitimar su poder ante el mundo. Hasta cumplirse el momento de enfrentarse al dragón, Siegfried se ha criado en el bosque bajo la tutela de Mime, un nibelungo resentido a quien lo confió su madre agonizante. Mime, hermano de Alberich, ha hecho, a su vez, su propio cálculo egoísta para aceptar cuidar del welsungo: su plan es engañarlo para que lleve a cabo el acto que su cobardía y la maldición del anillo le impiden, disimulando de paso su extremo resentimiento hacia una virtud «natural» que, de hecho, ansía aniquilar. A través de Siegfried, Mime espera poder apoderarse del anillo de Fafner y utilizarlo, como lo hizo Alberich, para someter a la masa de los nibelungos y convertirse él mismo en el tirano del mundo. Pero se equivoca, porque –como explica Roger Scruton en *El anillo de la verdad*– Mime «espera conseguir mediante la manipulación lo que Wotan ya sabe que no puede obtenerse más que por la renuncia»: solo un ser libre capaz de actuar por su propia cuenta puede llegar a derrotar a Fafner.

Wotan ha recorrido el mundo y descubierto en todas partes «que los dioses están condenados, y que debe elegir entre resistirse a su final o deseárselo», escribe Roger Scruton. «Había tenido la esperanza de resistir, pero ahora sabe que la única opción es entregar como herencia aquello que de otra manera tendría que sufrir como destino funesto. Al querer el final, Wotan sigue afirmando su soberanía, hace que el destino sea irrelevante, y planta en el mortal que deberá reemplazarlo las semillas de su propia inmortalidad. Lo divino va a asumir naturaleza humana». Pero haber constatado lo irreversible que es la inminente caída de los dioses no priva a Wotan de anhelar presenciar un acto que sea expresión genuina del libre albedrío y completamente independiente de la intervención divina. Ha renunciado a su reinado y ha legado al mundo a un ser libre como Siegfried, pero sabe que no le puede ceder abiertamente el patrimonio de su herencia sin



que esta conlleve una antigua carga de culpa. «Solo interponiéndose a la voluntad de Siegfried podrá Wotan liberar al welsungo del pecado original que ha envenenado su herencia», añade Scruton. «La escena entre los dos personajes del acto tercero es un soberbio retrato del conflicto que anida en el alma de Wotan entre el amor, que querría entregar con gusto a Siegfried, y la ira del padre que no puede aceptar que su poder le sea arrebatado».

En la escena anterior, Wotan todavía intenta aprender de Erda cómo detener esa rueda del destino que gira de manera inexorable. Erda responde que se siente confundida por las acciones de los hombres. «Incluso yo, con toda mi sabiduría, fui una vez sometida por un conquistador. Le parí a Wotan una virgen del deseo que es valiente y sabia. ¿Por qué no buscas la sabiduría en la hija de Erda y de Wotan?». Wotan cuenta gravemente la transgresión y el castigo de Brünnhilde, y añade que no serviría de nada preguntarle ahora, lo que lleva a Erda a un paroxismo de perplejidad. «Aquel que enseña la rebeldía, ¿castiga la rebeldía?», pregunta. «Aquel que enseñó a desafiar, ¿castiga el desafío? ¿Castiga la acción aquel que promovió la acción? ¿Suprime el derecho y gobierna a través del perjurio aquel que custodia el derecho y protege los juramentos?».

«Desde el principio queda claro», concluye Scruton, «que la naturaleza y la ambición han entrado en conflicto, y que el equilibrio original solo podrá recuperarse si renunciamos a nuestro dominio sobre aquella». Precisamente lo que apuntaba recientemente António Guterres, secretario general de la ONU (*El País*, 3 de diciembre de 2020), cuando insistía en que «estamos en guerra con la naturaleza y es una guerra suicida porque la naturaleza siempre responde y lo hace con una violencia creciente. Hay que hacer las paces entre la humanidad y la naturaleza». Difícil resumir mejor el espíritu de la puesta en escena de la Tetralogía de Robert Carsen, situada en ese mundo posindustrial, sucio, contaminado, empobrecido y en decadencia, entre basura y árboles tronchados, consecuencia de una sobreexplotación irresponsable de la naturaleza, con un Siegfried que parece un *skinhead* violento, que calza botas altas y un pelo rapado casi al cero.

La propuesta teatral de Carsen se encuentra en la longitud de onda de las reflexiones de Pierre Boulez sobre la Tetralogía: «La verdadera dimensión mítica no es (el) alejamiento que nos tranquiliza y nos convierte en espectadores pasivos de una 'historia' irreal, y por ende inocua: el mito es lo que nos obliga a reflexionar sobre nuestra condición presente, que provoca nuestras reacciones, que obliga a nuestra atención a movilizarse sobre los problemas reales que él contiene. En este sentido, será satisfactoria la representación que dé al mito el impacto de lo actual». «Los mitos se localizan en un neblinoso pasado (...) -dice Scruton-. Esta obligatoria 'pretemporalidad' sitúa al mito y a sus personajes antes del tiempo cronológico, y por tanto en una época que está fuera de la historia (...). Los mitos no hablan de lo que fue, sino de lo que es eternamente (...). Son una manera de revelar misterios que solo se pueden comprender en términos simbólicos».

Para Wagner, los mitos son formas de conocimiento precientífico que permiten aproximarse a verdades profundas sobre la condición humana. La obligada reconciliación con la naturaleza es el mensaje que quiere transmitirnos Richard Wagner y que Robert Carsen sitúa en el centro de su dramaturgia: «Vivimos y sufrimos la destrucción de la naturaleza por la avaricia del poder. Escasea el agua y la contaminamos, igual que la tierra y el aire. Wagner ya vaticinó que las leyes de la naturaleza y del ser humano han seguido caminos divergentes, que nunca hemos comprendido lo que la naturaleza nos daba. ¿Podemos seguir así?».

Joan Matabosch  
Director Artístico del Teatro Real

## LA ÓPERA DE LOS INCONFORMISTAS

Andrés Ibáñez

«No se sabe cuál es el origen del mito de Don Juan», escribe Kierkegaard en *Y/o*, «lo único que está claro es que pertenece a la era cristiana». Es ya un lugar común en la literatura relativa a *Don Giovanni* y, en general, al mito de Don Juan, afirmar que no se sabe de dónde viene. Parece que resulta difícil aceptar que un mito que ha llegado a hacerse tan universal fuera la creación de una persona, de un escritor, y que este escritor, precisamente, fuera español. Joaquín Casaldueiro afirma que Tirso de Molina es uno de los grandes escritores de la literatura europea. Es triste que haya que insistir en ello. El origen del mito de Don Juan, que luego continuarían Molière, Goldoni, Byron, Pushkin, Zorrilla y tantos otros, es la obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, del madrileño Tirso de Molina, publicada en 1630.

Julian Rushton dice, por ejemplo, que la obra la escribió «un monje español bajo el seudónimo de Tirso de Molina», como sugiriendo que su autor no era un literato, y observa también que Tirso se basó en «fuentes folklóricas». Marie France Castarède dice varias veces que la obra está «atribuida» a Tirso. Es cierto que algunos estudiosos suponen que podría ser de Andrés de Claramonte (a quien también se atribuye una obra de Lope), una cuestión no resuelta. Farinelli, el erudito decimonónico, afirmó, quién sabe por qué, que la fuente del mito habría que encontrarla en Italia, una idea a la que Víctor Said Armesto contestó en 1908 con *La leyenda de Don Juan*. Víctor Agustín afirmó en 1928 que era de origen judío. Cansinos Assens, que era claramente griego y pagano. Ortega y Gasset afirmó en *Meditaciones sobre literatura y arte* que no es solo un mito español, sino sevillano, y Jacobo Cortines ha trazado la historia de una familia Tenorio en Sevilla, de origen gallego, desde el siglo XIV. Ya decía Unamuno que el mito, con sus aparecidos y fantasmas, le parecía más gallego que sevillano. Para Ramiro de Maeztu, Don Juan era el prototipo del español: individualista, sin ideales, solo interesado en el placer. La interpretación más pintoresca de todas es la de Gregorio Marañón, que supone que Don Juan es probablemente homosexual.

Todas las obras literarias, hasta las más originales y deslumbrantes, como la *Divina comedia*, *Hamlet* o *Don Quijote*, tienen fuentes; algunas, fuentes muy directas. Sin embargo, el mito de Don Juan no es pagano (como afirma también Camille Paglia en *Sexual Personae*), ni judío, ni árabe, ni griego, ni italiano, ni proviene del folklore, ni es «universal», ni se hunde en la noche de los tiempos, porque es, primero, un mito europeo, y segundo, un mito moderno, que solo podría haber aparecido en el siglo XVII, y se debe a la creación genial de un escritor genial: fray Gabriel Téllez, más conocido por su seudónimo, Tirso de Molina.

El libreto de Lorenzo da Ponte se basa sobre todo en Molière, pero cualquiera que lea la obra de Tirso verá que las líneas principales del argumento y el esquema general de los personajes dependen siempre de la obra original. Muchos de los elementos decisivos de la ópera de Mozart-Daponte, como, por ejemplo, el continuo juego luz-oscuridad, tan barroco y tan característico, especialmente, del imaginario del autor de *El burlador de Sevilla*, provienen de Tirso.

El mito de Don Juan solo podría haber aparecido a partir del siglo XVII, que es precisamente (alrededor de 1600) el momento en que aparece la ópera, porque es el mito de un individuo que está solo, que depende exclusivamente de sus sentidos, que es el creador de sus propios valores (o, en el caso de Don Juan, de no tener ninguno) y que carece de vínculos directos con el más allá. Pero Don Juan no es el hombre moderno como arquetipo o término medio, sino el hombre moderno que decide llevar su soledad, la ausencia de sentido de un mundo determinado solo por las fuerzas de la naturaleza y la realidad de una vida que está hecha solo de sensaciones, hasta sus últimas consecuencias.

No cabe duda de que el *Don Giovanni* de Mozart es la culminación del mito. El carácter revolucionario del personaje alcanza en esta ópera dimensiones que debieron de inquietar profundamente, o incluso aterrar, a los espectadores de 1787, solo dos años antes del estallido de la Revolución francesa. *Las bodas de Fígaro* había puesto a Mozart en el punto de mira de la censura y de la policía del antiguo régimen, pero *Don Giovanni* va todavía más lejos. En realidad, podemos comprender las tres grandes óperas de Mozart como una trilogía de la revolución: *Las bodas de Fígaro* como una crítica a la nobleza, *Don Giovanni* como la expresión de la revuelta y el caos, y *La flauta mágica* como la utopía de un mundo futuro posible.

Recordemos el principio de *Don Giovanni*: Leporello pasea nerviosamente por la calle esperando a su patrón, y canta «ya no quiero servir más». Esta es la semilla de toda la ópera. Ese deseo de abandonar la servidumbre era exactamente el mismo que sentía Mozart cuando, tras las infinitas humillaciones del arzobispo Colloredo y la patada en el trasero que le diera el conde Arcos, decidió ser libre y vivir como músico independiente en Viena. No le fue nada bien. Estrenó *Don Giovanni* en Praga, ciudad donde había cosechado un gran éxito con *Fígaro*, pero cuando la obra se puso en Viena, en una nueva versión en ciertos aspectos superior a la original (de ella proviene, por ejemplo, la maravillosa aria final de Donna Elvira) no tuvo ningún éxito. Mozart vivía en tal estado de pobreza que apenas podía alimentar a su familia. Quizá fuera la pobreza, también, la responsable de que perdiera a dos de sus hijos pequeños.

Pero el «no quiero servir» de Leporello es un eco apagado del demoniaco y luciferino «non serviam» de Don Giovanni, que se pasa toda la ópera cantando a la libertad. «Viva la libertad», cantan todos los personajes

alborozadamente; en un contexto bufo, quizá; en una fiesta, es cierto; con intenciones encontradas, concedido; pero ¿cómo sonaba en 1787 una gran celebración con cuatro orquestas (una en el foso y tres en escena) cantando a pleno pulmón «Viva la libertad»? Puede argüirse que el deseo de Leporello de no servir a un amo es distinto del deseo de Don Giovanni de no servir a Dios ni a la ley ni a las convenciones sociales (y recordemos que en la época seducir a una mujer era un delito penado con la cárcel). Pero en realidad el «no» de Leporello no es más que una versión, digamos, social, del «no» metafísico de Don Giovanni, esos «no, no, no» maravillosos y estremecedores del final, cuando el libertino se niega a arrepentirse. Esas dos negaciones, el «no» del siervo y el «no» del incrédulo, se combinan de muchas formas. Hay una metáfora tan simple como eficaz cuando Leporello y Don Giovanni se cambian de ropa, y se manejan perfectamente cada uno en el mundo del otro. Las clases sociales son solo una cuestión de atuendo: ponte un sombrero de plumas y serás un señor.

La revolución existe en *Don Giovanni* en todos los planos. Existe en el plano de la trama, cuando, por ejemplo, Masetto reúne un ejército de campesinos enfurecidos que marchan en busca de Don Giovanni, el señor despótico e injusto, para matarlo. Existe también en la célebre escena de la fiesta que corona el primer acto, cuando tres orquestas en escena tocan un minueto (danza cortesana), un *tietsch* alemán (campesina) y una contradanza (mixta), y cuando dos de las orquestas tocan al mismo tiempo, una en dos por cuatro y otra en tres por cuatro, creando una batahola musical maravillosa (¡y esto suena por detrás de las voces de los cantantes y de la orquesta principal!) en la que finalmente todo encaja gracias al virtuosismo de Mozart. Esa es, parece decirnos Mozart, la sociedad de 1787: unos bailan en dos por cuatro y otros en tres por cuatro. No existe ya una «música del mundo» sagrada que lo incorpora todo, como en el ideal de Pitágoras o en el de Boecio o en el de Fray Luis de León. La música del mundo se ha roto.

Mozart representa esta ruptura de la música del mundo (que, en cierto modo, intentará restaurar en el ideal de *La flauta mágica*) de mil maneras distintas, lo cual convierte a *Don Giovanni* en su obra maestra y también en una de las grandes creaciones de la cultura europea. Se habla poco, a mi parecer, de lo extrañas que son las arias y los conjuntos de *Don Giovanni*. Hay muy pocos que tengan la forma cerrada que es característica de la ópera de su tiempo y que en *La flauta mágica*, por ejemplo, una obra formalmente mucho más conservadora, se respetarán de forma escrupulosa. El cuarteto del primer acto y el fabuloso sexteto del segundo son, en realidad, escenas de conjunto de forma libre (de forma sinfónica, me atrevería a decir) completamente integradas en la acción. Todavía en Verdi, ¡y hasta en el quinteto de *Los maestros cantores!*, las arias y los conjuntos tienen el efecto de detener la acción. En *Don Giovanni* la acción es incesante. Hay división entre recitativo «seco» (solo con un clave) y los números, pero los recitativos son a veces tan musicales como los números (como en la seducción de Zerlina), y las arias y conjuntos a veces tienen partes de recitativo y están llenos de cambios, en una música en continua transformación de ritmo, de compás, de

tonalidad. El aria de Donna Elvira «Mi tradi quell'alma ingrata», por ejemplo, parece comenzar en medio de la melodía, y consiste en el desarrollo sinfónico, en la voz y la orquesta, de un motivo germinal. El genio de Mozart ha alcanzado pocas alturas como esta.

Todo está invertido en el mundo de *Don Giovanni*, todo está patas arriba, todo está en cuestión. Esta es la ópera de los inquietos, de los inconformistas, de los escépticos. Es la ópera del caos social, que trae consigo un profundo caos interior. Es verdad que Don Giovanni no parece tener conflicto interior alguno en su comportamiento, pero sí lo tiene, desde luego, en la música. Desde el punto de vista vocal es un personaje muy extraño, ya que se sale de las categorías establecidas (*parti serie*, *parti buffe*) para convertirse en uno de esos *mezzi caratteri* que tienen algo de ambas, pero en una combinación tan extraña de lo bufo, lo apasionado, lo diabólico y lo romántico, que convierten el papel en un verdadero reto para cualquier cantante, uno de los más difíciles de la historia de la ópera. Podemos imaginar una Zerlina ideal o un Leporello ideal, pero ¿existe o existirá alguna vez un Don Giovanni ideal? La crisis de Don Giovanni la vemos también en su tremenda y extraña soledad. No tiene vínculos con nadie: su única compañía es Leporello, con quien puede intercambiarse casi como si fuera su sombra. Ha de invitar a villanos y a desconocidos a su casa para hacer una fiesta. Resulta extraño y penoso oírle cantar a la libertad y a la diversión en la escena final, cuando está en su casa celebrando una «fiesta» completamente solo.

Es en este *finale* cuando tiene lugar uno de los momentos más extraordinarios de la ópera, y también una de sus subversiones más inquietantes, ya que tiene que ver con la idea de la vida ultraterrena. Aparece la estatua de piedra del Comendador (esa figura del padre, siempre tan imponente en Mozart) y le dice a Don Giovanni, respondiendo a la invitación del libertino, que él ya no está en este mundo y que por tanto ya no come alimentos terrenales, sino celestes. Como siempre en Mozart, uno de los grandes pensadores musicales de todos los tiempos, es en la música donde está el verdadero sentido de las palabras. Porque la música que acompaña a estos «alimentos celestes» no trae ninguna sensación de paz ni de bienaventuranza. Todo lo contrario: es inmensamente sombría, lúgubre, casi terrorífica. No es raro que Don Giovanni se niegue a arrepentirse: ¿quién desearía subir a un cielo como ese que suena en la música del Comendador?